

## FOTOGRAFÍA Y MEMORIA: REAPROPIACIÓN Y REELABORACIÓN DE IMÁGENES DEL PASADO A PARTIR DE LA ÚLTIMA DICTADURA CÍVICO MILITAR EN EL CASO DE MARCELO BRODSKY Y LUCILA QUIETO

Carla Bettino

Universidad Nacional del Arte, Universidad Nacional de Tres de Febrero  
carlabettino@hotmail.com

Palabras clave: dictadura cívico militar – memoria – fotografía – intervención – resignificación

A partir y durante la última dictadura cívico militar en nuestro país, sucedida entre 1976 y 1983, las imágenes han sido utilizadas en diferentes soportes y con objetivos diversos, como una importante herramienta de denuncia y reclamo por la aparición con vida de los desaparecidos. Este uso, si bien comenzó con las Madres de Plaza de Mayo en 1977, luego se ha extendido a diversos organismos de derechos humanos y a artistas. Los inicios de esta práctica estuvieron ligados al formato de la foto carnet en distintos soportes, carteles, pancartas, pañuelos, entre otros. Posteriormente esto se vio reforzado por la publicación de los recordatorios en el diario *Página 12*, convirtiéndose en emblema del reclamo por la aparición del sujeto ya que la foto carnet es lo que remite a la identidad, a la persona “única”. Paradójicamente la desaparición forzada de personas, entendido como sustracción de la imagen, cobró visibilidad a partir de las imágenes.<sup>1</sup> En este sentido, la necesidad de imágenes está claramente puesta en evidencia y justificada en la postura de Andreas Huyssen en el prólogo de *El pasado que miramos*

...en ausencia de imágenes documentales que provengan de los propios campos y centros de detención, es aún más importante crear imágenes del terror: imágenes posteriores que utilicen todos los soportes, los géneros y las técnicas disponibles para combatir la evasión y el olvido....<sup>2</sup>

Ahora bien, lo cierto es que a pesar de encontrar gran cantidad de estudios que repiten que en nuestro caso estas imágenes son inexistentes, puede afirmarse que

en Argentina no se trata tanto de carencia, sino de *invisibilización de las imágenes del horror*. Pues a pesar de todo lo que se ha insistido al respecto, hay que decir que *si hay imágenes del horror*. Y no son secretas: formaron parte muy pronto, entre 1984 y 1985, de denuncias ante organismos de derechos humanos y de causas judiciales, y tuvieron entonces una amplia circulación pública<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Feld, C. (2010). “Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria”. *Altheia* 1 (1), 1-17. La Plata: FaHCE, UNLP, p. 2.

<sup>2</sup> Huyssen, A. (2009). “Prologo”. En Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, p. 21.

<sup>3</sup> García, L. y Longoni, A. (2013). “Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En Blejman, J., Fortuny, N. y García, L. (eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería, p. 26.

Con estas fotos del *durante* me estoy refiriendo a las realizadas por el mismo aparato militar registrando su accionar en los campos clandestinos de detención, algunas de las cuales fueron efectuadas por Víctor Bastera, uno de los sobrevivientes de la ESMA<sup>4</sup>.

De todos modos, hecha esta aclaración quiero destacar que el presente trabajo se ocupa de las fotos del antes y de su posterior reapropiación, imágenes del *antes* y del *después*.

Las obras seleccionadas que serán abordadas en este texto pertenecen a los artistas argentinos Marcelo Brodsky<sup>5</sup> y Lucila Quieto<sup>6</sup>, quienes, desde su experiencia tras haber sufrido la desaparición de su hermano Fernando en el caso de Marcelo y de su papá Carlos en el de Lucila, trabajan fuertemente el tema de la memoria y su reactivación. En ambos casos desde la selección, apropiación e intervención de imágenes del pasado pero desplazadas y resignificadas posteriormente. En cuanto a esta reutilización de las imágenes fotográficas Kossoy asegura que ellas “no solo nacen ideologizadas, sino que también siguen acumulando componentes ideológicos en su historia propia a medida que son omitidas o vuelven a ser utilizadas (interpretadas) para diferentes finalidades a lo largo de su trayectoria documental.”<sup>7</sup>

Las imágenes de Brodsky son parte de la Serie *Buena Memoria, Nando mi hermano*, donde recupera fotografías de su álbum familiar en las que destaca su ausencia. Las fotos de Quieto pertenecen al proyecto *Arqueología de la ausencia* realizadas entre 1999 y 2001<sup>8</sup>. Ambos fotógrafos utilizan tanto la palabra, el discurso como también su propio cuerpo como soporte de la imagen para resignificarla. En este sentido el concepto de performático, como lo define Pantoja, es apropiado para entender estas prácticas y a sus productores,

[...] no solo como puesta en escena fotografiada, sino verlos como activos *performers* en que con una cámara realizan algún tipo de ritual privado que termina con un recorte de la realidad, eligiendo, descartando, también desde lo político, e interviniendo físicamente con su cuerpo en la escena para modificar lo que está fotografiando.<sup>9</sup>

Las obras de Brodsky y Quieto buscan ser un disparador para ejercitar la memoria y reflexionar sobre nuestro pasado reciente de represión y violencia no sólo para aquellos que han vivido y sufrido de cerca la dictadura sino también para las generaciones venideras. En este sentido se trata de la importancia crucial que tienen las imágenes, de su función social, de su labor reparadora y de la posibilidad de entender y construir la historia a través de ellas. En el mencionado prólogo Huyssen señala claramente esta necesidad “[...] Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la

<sup>4</sup> Para ampliar el tema y ver posibles clasificaciones de estas imágenes del durante ver García, L. y Longoni, A. (*Ibidem*)

<sup>5</sup> Marcelo Brodsky estuvo exiliado en España tras un intento de secuestro, allí se formó como fotógrafo. Al regresar comienza a trabajar el tema de la memoria a partir de una fotografía de su curso del Colegio Nacional Buenos Aires en 1967. En 1997 expone y edita su ensayo fotográfico *Buena memoria*, en el 2001 realiza *Nexo*, en el 2003 editó *Memory words* y en el 2006 expone y edita *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*. Es miembro de varios organismos de Derechos Humanos. Su obra puede visualizarse en: [www.marcelobrodsky.com](http://www.marcelobrodsky.com)

<sup>6</sup> Lucila Quieto nació en 1977, es egresada de la Escuela de fotografía creativa Andy Goldstein. Trabaja en el Archivo Nacional de la Memoria y es integrante del Colectivo Hijos. Su padre y su tío se encuentran desaparecidos desde la última dictadura cívico militar.

<sup>7</sup> Kossoy, B. (2014). En *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra, p. 192.

<sup>8</sup> La serie completa se compone de 13 historias con 35 obras en total.

<sup>9</sup> Pantoja, J. (2009). “Fotografía y performance política”. En Brodsky, M. y Pantoja, J. (eds.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca, p.17.

historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin posibilidad de ver, aún si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.”<sup>10</sup> Siguiendo esta idea, Brodsky en una entrevista confirma cual es su intención a través de sus imágenes

Me interesa la diversidad y la difusión de las ideas porque creo que la materialización de un espacio para la memoria tiene sentido si funciona como el origen y el lugar para una reflexión más amplia. Se sostiene si involucra a toda la sociedad, porque es parte de una historia colectiva, y solamente de esa manera podrá convertirse en un sitio que irradie consciencia, que otorgue herramientas de conocimiento e información para aquel que no tuvo contacto directo con la historia.<sup>11</sup>

De lo que se trata entonces es no sólo transitar el dolor y la pérdida personal sino colaborar en la recuperación de la historia e identidad reflexionando a través de un archivo fragmentado: *El álbum familiar*, ya sea por apoderarse de las imágenes que lo componían o justamente por suplir su ausencia, la realidad de la no foto familiar en el caso de Lucila. Parecería que en estos ensayos, “sus autores buscan traer al álbum actual las imágenes de quienes ya no están. Las fotos elegidas parecen jugar distintos roles: buscan crear recuerdos imposibles, destacar vacíos, llenar las páginas más importantes del álbum que permanece en blanco.”<sup>12</sup> Permitiendo con este recorrido por sus recuerdos y ausencias un pasaje de lo individual a lo colectivo. En el caso de Quieto el ensayo partió de su historia personal, la realidad de no tener una foto con su papá, para, como afirma Longoni, “devenir en un acto compartido, al ir sumando a los que estaban cerca, por amistad, por militancia, por biografía. Traspasar el duelo a solas para inventar nada menos que un recuerdo feliz, una pequeña sutura simbólica a la vez íntima y colectiva.”<sup>13</sup> Más adelante haré una descripción del recurso que utilizó la artista y de cómo fue la invitación a participar del ensayo a otros miembros de HIJOS.

Huyssen en su texto *El arte mnemónico de Marcelo Brodsky* emparenta su obra con el

[...] *memory art*, un arte que hace memoria, práctica artística que se aproxima a la prolongada y compleja tradición del *art of memory*, de las técnicas para recordar, con su mixtura de texto e imagen, de retórica y escritura. Una suerte de arte mnemónico público que no se centra en la mera configuración espacial sino que inscribe fuertemente en la obra una dimensión de memoria localizable e incluso corporal. [...] Su receptor es el espectador individual, pero él o ella es convocado no solamente en tanto individuo sino también como miembro de una comunidad que enfrenta el trabajo de la conmemoración.”<sup>14</sup>

<sup>10</sup> Huyssen, A. *Op. cit.*, p. 15.

<sup>11</sup> Mac Donnell, M. (2006). “Memoria a 30 años del golpe”. En *Los Inrockuptibles* (100). Buenos Aires, p. 20.

<sup>12</sup> Duran, V. (2013). “Imágenes íntimas, heridas públicas”. En *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y en América Latina*. Buenos Aires: Librería, p. 168.

<sup>13</sup> Longoni, A. (2011). “Apenas, nada menos”. En *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001. Lucila Quieto*. Buenos Aires: Casa Nova. s/p

<sup>14</sup> Huyssen, A. (2001). “El arte mnemónico de Marcelo Brodsky”. En *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, p. 9.

Teniendo en cuenta al espectador y la función que le otorga Brodsky a la imagen es interesante rescatar el concepto de *Rancière de emancipación, que define cuando se logra el "[...] borramiento de la frontera entre aquellos que actúan y aquellos que miran entre los individuos y miembros de un cuerpo colectivo."*<sup>15</sup> El espectador ante las imágenes puede construir su propio relato de la historia, estableciendo por lo tanto que mirar también implica una acción. *Rancière asegura* "El espectador también actúa, observa, selecciona, compara, interpreta. [...] Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante."<sup>16</sup> Quieto en una entrevista advierte sobre el poder que tienen las imágenes tanto para ella como para los demás

cuando mostré las fotos a veces veía gente llorando, y eso me daba bronca. Si, es doloroso lo que pasó pero hicimos otra cosa con eso. No me gusta que piensen que las hice desde el dolor, sino que sientan el impacto que esa imagen pueda tener sobre ellos. Para mí el trabajo fue reparador. Reparó esa obsesión que tuve durante años de no tener la foto. *Ahora la tengo.*<sup>17</sup>

### Algunas consideraciones acerca de la fotografía y su relación con la memoria

Desde su invención en 1839 la fotografía ayudó a preservar y a recordar a los que no están. Son una representación del cuerpo ausente. Por su indisoluble relación con el referente tiene inexorablemente un vínculo con el tiempo y en consecuencia con la memoria. El referente está ahí pero en un tiempo diferente, que no le es propio, "[...] la foto repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente."<sup>18</sup> Muestra forzosamente *lo que ha sido.*<sup>19</sup> Ofrece la prueba de la existencia del referente y es un vínculo ineludible con el pasado. En palabras de Sontag "Las fotografías muestran a las personas *allí* y en una época específica de la vida, de un modo irrefutable, agrupa gente y cosas que un momento después ya se han dispersado, cambiado, siguen el curso de sus autónomos destinos."<sup>20</sup> La serie de Lucila pone en cuestión, en cierto sentido, estas ideas si pensamos por ejemplo en los conceptos de Barthes del *esto ha sido* o de algo que no podrá repetirse jamás. Ella parte de un evento, registro, huella que *ha sido*, pero la repite construyendo con esta acción un momento nuevo, una situación agradable y cotidiana faltante en su álbum familiar.

Por su naturaleza la foto patentiza y eterniza un tiempo que claramente difiere del de la selección e intervención por parte de los artistas y también de los presentes y futuros de sus espectadores. Las fechas de las fotos, los epígrafes o las descripciones obligan a repensar la ausencia. "La fecha forma parte de la foto: no tanto porque denota un estilo [...] sino porque hace pensar y, obliga a sopesar la vida, la muerte, la inexorable extinción de las generaciones."<sup>21</sup> En el caso de Brodsky se trata de un ejercicio voluntario por traer a la memoria una ausencia a través de un recorrido por su álbum familiar, rastreando en sus propios recuerdos comprendidos en un lapso temporal preciso 1964-1970. Este recorte nos coloca en este circunstancial momento despertando nuestra propia memoria y permitiendo establecer lazos con la del autor. En ese instante es que pensamos también en nuestro propio álbum familiar y en su función, y en las palabras de Fontcuberta

<sup>15</sup> Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, p. 25.

<sup>16</sup> *Ibidem*, pp.19 - 20.

<sup>17</sup> Longoni, A. *Op. cit.* s/p.

<sup>18</sup> Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, p. 29.

<sup>19</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>20</sup> Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo, p. 75.

<sup>21</sup> Barthes, R. *Op. cit.*, p.130.

en la colección de fotos personales se incluyen situaciones agradables entendidas como excepciones de la cotidianidad: ritos, celebraciones, viajes, vacaciones, etcétera. Fotografiamos para reforzar la felicidad de esos momentos [...] Para cubrir ausencias, para detener el tiempo y, al menos ilusoriamente, posponer la ineludibilidad de la muerte.<sup>22</sup>

Por su parte, Sontag también menciona esta relación particular entre el tiempo y la ausencia

Todas las fotos son memento mori. Hacer una foto es participar de la mortalidad, vulnerabilidad, mutabilidad de otra persona o cosa. Precisamente porque seccionan un momento y lo congelan, todas las fotos atestiguan la despiadada disolución del tiempo. Una foto es a la vez una pseudopresencia y un signo de ausencia.<sup>23</sup>

En definitiva cuando tomamos una foto no hacemos más que eternizar ese precioso segundo condenándolo paradójicamente a esa fragilidad de saber que solo es posible mediante ese proceso químico fijado en un papel y que será reactivado como recuerdo vívido cada vez que nos encontremos nuevamente con la imagen. La foto en consecuencia portará cierta inmortalidad. Es un objeto que muestra la pérdida, la ausencia y por tanto inquieta la mirada. Lleva la huella de un semejante perdido.<sup>24</sup>

Otro autor que permite reflexionar en esta línea de la foto y su relación con el tiempo es Kossoy

Toda fotografía representa en su contenido una *interrupción* del tiempo y, por tanto, de la vida. El fragmento seleccionado de lo real, a partir del instante en que fue registrado, permanecerá para siempre *interrumpido y aislado* en la bidimensión de la superficie sensible. Un fotograma de un asunto de lo real, sin otros fotogramas para que le den sentido: un fotograma apenas, sin antes ni después.<sup>25</sup>

Ahora bien, en los ensayos presentados se genera una tensión con ese concepto de interrupción ya que si bien claramente las imágenes fueron registro de algo que pasó, o al menos una parte de ese registro pasó en otro tiempo, otra parte de él viene a superponerse a esa huella pasada. Me refiero con esto último a la serie de *Quieto* que muestra la unión disruptiva de tiempos diversos. Ese fragmento seleccionado en el pasado ya no queda por tanto aislado en ese fotograma, un presente lo cuestiona y lo hace participar de otro tiempo, que comentaré más adelante. Y en el caso de Brodsky los epígrafes también generan en la superposición un después.

## Las fotos

Ahora bien, abordemos específicamente las imágenes seleccionadas. ¿Qué muestra cada una? ¿Cómo están conformadas? La primera: *Los tres en el bote*, 1964-1970, se trata de

<sup>22</sup> Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: GG, p. 59.

<sup>23</sup> Sontag, S. *Op cit.*, p. 25.

<sup>24</sup> Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial, p. 18.

<sup>25</sup> Kossoy, B. *Op. cit.*, p. 48.



una imagen no sacada por el artista, en ella se encuentran los tres hermanos de pequeños paseando por el Tigre en un bote. La segunda: *Fernando en la pieza*, 1964-1970, fue tomada por Brodsky, en ella está retratado Fernando sentado en su cama mirando hacia abajo, de fondo la pared se encuentra colmada de otras imágenes. Se trata de dos fotos simples que seguramente pasarían inadvertidas de no ser por la selección e intervención del artista.

Cuál es esa intervención que produce el pasaje de una simple fotografía familiar a una que le permite a la sociedad en su conjunto producir sentido y reflexionar sobre la propia historia del país. La solución para volver estas imágenes y el pasado legibles es la descripción, la información que brindan. Brodsky mediante el discurso y el relato posibilita el razonamiento, la comprensión y el diálogo con el pasado. Sus fotografías están acompañadas por epígrafes, narrados en primera persona, ellos a veces son simples descripciones de lo que vemos y en ocasiones ofrece desde su vivencia el recuerdo de ese momento o anécdota, convirtiéndose en testimonio y documento de lo que prueba esa imagen visible. Bystrom señala la importancia de dichos enunciados, ellos son

centrales en el funcionamiento de la obra como sitio para la construcción de la memoria. Se convierten en el eslabón inicial de una cadena narrativa que conecta a las generaciones presentes con el pasado, así como conecta al espectador y al lector con la obra de arte en sí misma.<sup>26</sup>

De esta manera deja de ser tanto un recuerdo personal para pasar a formar parte de un trabajo de reactivación de la memoria colectiva, mediante la palabra el espectador se apropia de ese recuerdo. La enunciación singulariza esa imagen, saca del anonimato a los que en ella aparecen retratados brindando relatos específicos y otorgando la identidad quebrada. Por otro lado, al evidenciar la pérdida del referente, también le devuelve a la fotografía el flujo temporal perdido a partir del momento de la fijación de la imagen en el soporte.

¿Cuál es la información que aportan esos enunciados? En el caso de la imagen 1 describe la situación vivida durante esas salidas al Tigre, aunque sólo aparecen los tres hijos de la familia, Brodsky señala que los padres *timonean, sacan fotos y van de pasajeros*, están presentes en la escena a través de la palabra y del ojo que encuadra la imagen. También establece la importancia del Río, no sólo durante esas excursiones sino más bien por lo que vino a significar más tarde, durante y posteriormente a la dictadura. Claramente él relata: El Río nos quedó adentro. Nos acostumbramos a sus aguas oscuras, a no zambullirnos de cabeza porque podía haber un tronco flotando bajo el agua. En la imagen 2 señala en primer lugar dónde fue tomado el retrato y seguido a esto, tras mencionar que es una de las primeras fotos que realiza, describe algunas consideraciones que tienen que ver con la práctica misma de la fotografía. En este caso el movimiento, lo difuso de la imagen debido a la poca profundidad de campo, la exposición. Pese a la poca definición de su rostro, que además se inclina hacia abajo, declara que es la mejor foto que le queda de cuando vivían juntos. Con esta simple enunciación le otorga a la imagen un plus que no tendría de otra manera, la hace legible. Siguiendo esta línea la referencia que establece *Rancière* acerca de la relación entre lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible parece atinada para la fotografía analizada, el autor asegura que “el habla hace que se vea, mediante la narración y la descripción, un visible no presente.

---

<sup>26</sup> Bystrom, K. (2009). “Memoria, Fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari” en Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós, p. 331.

Hace que se vea lo que no pertenece a lo visible, reforzando, atenuando o disimulando la expresión de una idea, haciendo sentir la fuerza o la represión de un sentimiento.”<sup>27</sup>

En consecuencia, la obra está compuesta por fragmentos: imagen y palabra. La memoria misma funciona de manera fragmentada. Natalia Fortuny señala “La memoria está compuesta por fragmentos, así como cada foto es un fragmento: índice y recorte. [...] Las fotos de estas series, antes que una visión totalizante, proponen una entrada incompleta y fragmentaria, lacunar como la memoria”<sup>28</sup>

Ahora bien, Brodsky elige de su álbum determinadas imágenes, si bien algunas de las que lo completan fueron tomadas por él en su infancia, ese presente en el que las selecciona lo convierte en primera instancia en espectador. Algo de esos objetos le habla, lo atrae y lo lleva a elegirlos, a interrogarlos, devolviéndole parte de ese pasado quebrado. En este sentido lo planteado por Barthes en relación con la reacción del sujeto ante la imagen es pertinente como soporte de argumentación. El autor distingue dos categorías, por un lado el *Studium* entendido como una dedicación general hacia la imagen con un interés vago y por otro el *punctum* definido como algo que sale desde la imagen como una flecha y hiere, punza al espectador.<sup>29</sup> Hay un detalle en ella que la convierte en particular lo provoca, le grita y gracias a esa herida el artista la selecciona para su posterior intervención. Ese detalle es el que la saca de su estado de somnolencia y modifica su interpretación. Por su parte Fontcuberta en su libro *El beso de Judas* advierte que el *punctum* “nace de una situación personal, es la proyección de una serie de valores que proceden de nosotros, que no están originariamente contenidos en la imagen.”<sup>30</sup> Didi Huberman acerca del acto de ver establece en su texto *Lo que vemos, lo que nos mira* que “...cada cosa por ver, por más inquieta, por más neutra que sea su apariencia, se vuelve ineluctable cuando la sostiene una pérdida [...] y, desde ahí, nos mira, nos concierne, nos asedia.”<sup>31</sup> Lo que vemos en estas imágenes es que lo que está *allí* ya se nos escapó, no podrá volver a ser, evidenciando que *ver es perder*.<sup>32</sup> En este sentido habría que pensar también qué lugar ocuparon esa imágenes antes y después de las desapariciones. Sontag expresa que con ellas las familias construyen crónicas y retratos de su vida familiar, transformándose en verdaderos rituales de esas vidas dando cuenta de cómo

[...] a medida que el núcleo familiar se extirpaba de un conjunto familiar más vasto, la fotografía la acompañaba para conmemorar y restablecer simbólicamente la continuidad amenazada y el ocaso del carácter extendido de la vida familiar. Estas huellas espectrales, las fotografías, constituyen la presencia vicaria de los parientes dispersos. El álbum familiar se compone generalmente de la familia extendida, y a menudo es lo único que ha quedado de ella.<sup>33</sup>

<sup>27</sup> Rancière, J. (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo, p. 33.

<sup>28</sup> Fortuny, N. (2011). “Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky”. Revista electrónica *Papeles de trabajo* (7), 31-43. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional General San Martín. Disponible en: <http://www.idaes.edu.ar/papelesdetrabajo/paginas/Documentos/03%29%20Palabras%20fotogr%C3%A1ficas%20imagen,%20escritura%20y%20memoria%20en%20dos%20series%20de%20Marcelo%20Brodsky.pdf>. pp. 41 - 42.

<sup>29</sup> Barthes, R. *Op. cit.*, p. 59.

<sup>30</sup> Fontcuberta, J. *Op. cit.*, p. 14.

<sup>31</sup> Didi-Huberman, G. *Op. cit.*, p. 16.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>33</sup> Sontag, S. *Op. cit.*, p. 19.

Retomando la idea desarrollada por Barthes acerca del *detalle* que le atrae y punza de la imagen, establece que "...gracias a la marca de *algo* la foto deja de ser *cualquiera*. Ese *algo* me ha hecho vibrar, ha provocado en mi un pequeño estremecimiento un satori." <sup>34</sup> Ese detalle funcionaría como un detonante permitiendo su refuncionalización. Y se convierte en memorable justamente porque la imagen se dispara como una flecha desde una herida. En la foto 2 el rostro de Nando no se muestra, no puede ser nombrado por la imagen, en este sentido punza y desgarrar. Los límites poco precisos le otorgan un carácter casi fantasmal. José Pablo Feinmann en su texto para *Buena memoria* realiza una descripción de esta imagen que es pertinente retomar en este punto, dice

Esa foto suya presagia el destino último que los verdugos quisieron depararle a su rostro: borrarlo de la realidad, de la existencia y de la memoria. Supongo, entonces, que uno de los intentos más hondos que Marcelo se propone [...] es devolverle a su hermano el rostro que tenía; trazar otra vez esos rasgos con amorosa terquedad, con obstinación militante, ganándole – en cada leve matiz que el amor y la voluntad del amor puedan restituir a esa cara – un espacio a la muerte, un espacio al olvido. <sup>35</sup>

En este sentido de esto también se trata, de devolverle a Nando su rostro y por tanto su identidad perdida.

En el caso de las fotos de Quieto en principio debo mencionar algunos aspectos que tienen que ver con la propuesta de su serie y con la forma de elaborarla. Como expresé inicialmente su deseo partió de esa ausencia e imposibilidad de tener una foto con su padre. Para poder recordar tenía que recrear o inventar el pasado a través de armar su propio álbum familiar generando escenas que nunca existieron. Luego de un período de búsqueda y pruebas encuentra el que será el formato que adoptará finalmente la serie <sup>36</sup>. Reproduce en diapositivas algunas fotos que tenía de su padre y las proyecta sobre la pared interponiendo su propio cuerpo entre el proyector y el soporte. En una entrevista que le realiza Ana Longoni, Lucila le expresa que luego de varios intentos se da cuenta que lo que tenía que hacer era meterse ella misma en la imagen, "construir (yo) esa imagen que siempre había buscado, hacerme parte de ella." <sup>37</sup> En ese poner el cuerpo y cuando este se convierte en soporte de otra imagen es cuando se da la posibilidad de ese encuentro que sería imposible de no ser por los medios que ofrece la cámara y el montaje tanto de tiempos como de espacios diversos, los cuales en ningún momento Lucila intenta disimular, más bien por el contrario se evidencian y develan de múltiples formas (Diferencias de escala, edades igualadas entre padres e hijos, etcétera) Posteriormente es cuando logra traspasar la historia personal para ampliar la experiencia a otros HIJOS deseosos por tener la misma y anhelada foto con sus padres desaparecidos. Coloca un cartel en el local de la agrupación que decía "Si querés tener la foto que siempre soñaste y nunca pudiste tener, ahora es tu oportunidad, no te la pierdas. Llamame." <sup>38</sup> Y a partir de allí surgieron las historias, pensando "la memoria como construcción subjetiva." <sup>39</sup>

<sup>34</sup> Barthes, R. *Op. cit.*, pp. 86 - 87.

<sup>35</sup> Feinmann, J. (1997). "Por ahora". En Brodsky, M. *Buena Memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca, p. 14.

<sup>36</sup> Para ampliar y entender el desarrollo de ese período de experimentación ver: Blejmar, J. (2014) "La Argentina en pedazos, los collages fotográficos de Lucila Quieto". En *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en la Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.

<sup>37</sup> Longoni, A. *Op. cit.* s/p.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> Duran, V. *Op. cit.*, p. 167



Imágenes ficcionadas donde se evidencia la disrupción del tiempo, donde como menciona Durán “las dos partes de las imágenes, claramente tomadas en distintas épocas, desnudan la imposibilidad real de esa unión. De esta forma, su ensayo, da cuenta de una tensión particular entre pasado y presente.”<sup>40</sup> Las fotos recrean, inventan, reconstruyen, en lo que ella llama *tercer tiempo*, una escena en la que es posible compartir un encuentro, una mirada, un gesto, una caricia. *Tercer tiempo* porque hace referencia a un tiempo fuera de cualquier tiempo real y posible, donde un hijo por ejemplo aparece en una misma imagen con dos edades distintas a la vez y otras tantas posibilidades que nacieron de esos encuentros. Por tanto,

Ni en el pasado, ni en el presente, estas imágenes se colocan, de este modo, en un *entre* tiempos, más precisamente, en el abismo que resulta de la convivencia disruptiva entre cuerpos ausentes y otros presentes que sorprenden por su similitud física en tanto (los hijos) tienen ahora la misma edad que los mayores al momento de ser retratados.<sup>41</sup>

En sus fotos también ella coloca epígrafes, breves referencias que brinda en tercera persona algún que otro dato de los retratados. Acerca de los padres la información es mayor y precisa, por ejemplo en algunos casos aclara la fecha misma de desaparición, no así la de los hijos donde generalmente repone solo su ocupación y con quién vive. Al igual que en el caso de Brodsky la palabra le aporta un plus de sentido a la imagen, nuevamente cito a Rancière

La esencia de la palabra es hacer ver, ordenar lo visible desplegando un cuasi-visible en donde se fusionan dos operaciones: una operación de sustitución (que pone `debajo de los ojos` lo que está alejado en el espacio o el tiempo) y una operación de manifestación (que hace ver lo que está intrínsecamente oculto a la vista, las energías íntimas que mueven los personajes y los eventos).<sup>42</sup>

En relación a la información brindada para cada uno de los retratados Longoni asegura que

este desbalanceo entre la historia abruptamente concluida *de lo que fue* el padre y esos pocos indicios de que *no importa demasiado lo que es* el hijo se explica quizá en que el hijo haga las veces de algo así como el firmante de la foto, el cuerpo que hace de soporte para que el padre emerja de las sombras y se haga lumínicamente visible, sino palpable.<sup>43</sup>

Veamos las imágenes, su resultado es un encuentro casi fantasmagórico, como se comentó con anterioridad se devela el artificio en cuanto al montaje y producción de esa imagen, lo notamos por ejemplo respecto a la nitidez que difiere entre ambas imágenes, me refiero a que la de la proyectada es menor que la del cuerpo ante el cual viene a superponerse la primer foto. Los fondos a veces son borrosos, diluidos, como la memoria.

<sup>40</sup> Longoni, A. *Op. cit.* s/p.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> Rancière, J. *Op. cit.*, pp. 122 - 123.

<sup>43</sup> Longoni, A. *Op. cit.* s/p.

A través de la fotografía dialogamos con el pasado, somos los interlocutores de memorias silenciosas que ellas mantienen en suspensión. El hecho se diluye. Se tienen apenas recuerdos empañados sobre lo que pasó, hechos efímeros de una realidad en marcha, que se desvanecen, se diluyen en su propio acontecer. En relación con la fotografía es el instante de la génesis: *tiempo de la creación* [...] El registro fija el hecho, atraviesa los tiempos, perpetúa el recuerdo, preserva la memoria, transporta ilusoriamente el pasado, o una idea de él: *tiempo de la representación* [...] Lo efímero y lo perpetuo.”<sup>44</sup>

En estas imágenes ese instante que pertenece al *tiempo de la creación* atravesó los tiempos para venir hasta la actualidad y reinstalar un nuevo momento de creación. En la imagen 3 Lucila y su papá comparten una caminata, ella lo mira y él sonríe. Ella porta impreso en su cuerpo el de otros transeúntes. En la imagen 4 se ve a Marta aupa de su mamá y a Marta adulta, el texto nos dice que Marta tiene una hija, Naná, podríamos pensar en este caso en un posible encuentro afectivo y cotidiano entre abuela, madre e hija? Las tres se ríen y miran a cámara de manera natural. El parecido entre ambas, que en el presente igualaron sus edades, es elocuente. En la imagen 5 Graciela y Fernando se besan y funden en un abrazo mientras Verónica lo comparte con ellos en el presente. Situación más que cotidiana donde se ve un abrazo familiar que suple y repara la ausencia a partir de este recurso del montaje espacial y temporal creado por Lucila.

### Una posible conclusión

Las fotos abordadas nos permiten preservar del olvido nuestro pasado, reflexionar sobre él y también sobre nuestro presente. La fotografía suministra no “solo un registro del pasado sino una manera nueva de tratar el presente [...] las fotografías viejas completan nuestra imagen mental del pasado.”<sup>45</sup> Por otro lado su impacto y posibilidad reflexiva es continua, “una foto sigue evolucionándose un largo tiempo después de que él o la autora la firma y data. Continúan provocando eventos en el aquí y ahora, siguen evocando diferentes pasados, y siguen construyendo posibles futuros.”<sup>46</sup> Por su parte Didi-Huberman refiriéndose a los diferentes tiempos presentes en la obra subraya la condición de anacronismo en relación a la idea de montaje que se lleva a cabo en el proceso de reconstrucción de la memoria. Ante estas imágenes nos encontraríamos “[...] frente a objetos de tiempo complejo, de tiempo impuro: un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos.”<sup>47</sup> En las imágenes de ambos artistas, el anacronismo permitiría atravesar esos tiempos de una manera crítica entendiendo el valor y el poder que guardan esas imágenes apropiadas e intervenidas. Por otro lado a través del montaje del texto, de las fechas y de la imagen, se citan diferentes tiempos actantes que despiertan no sólo la memoria personal sobre su familiar desaparecido sino la de la sociedad en su conjunto convirtiéndose de esta manera en una herramienta eficaz para la generación de nuevos espacios de discusión y reflexión como así también para lograr oponerse a la operación del olvido. Las fotografías funcionan como detonantes despertando nuestras propias experiencias y vivencias acerca de lo que vemos

<sup>44</sup> Kossoy, B. *Op. cit.*, p. 27.

<sup>45</sup> Sontag, S. *Op. cit.*, p.162.

<sup>46</sup> Taylor, D. (2009). “Cuerpos políticos” En Brodsky, M. y Pantoja, J. (eds.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca, p. 26.

<sup>47</sup> Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, p. 39.

posibilitando la construcción del pasado de una manera colectiva y por tanto cambiante a través del tiempo.

Quisiera terminar citando a Kossoy

El fragmento de la realidad grabado en la fotografía representa la congelación del gesto y del paisaje y, por tanto, la perpetuación de un momento, en otras palabras, de la memoria: memoria del individuo, de la comunidad, de las costumbres, del hecho social [...] La escena registrada en la imagen no se repetirá jamás. El momento vívido, congelado por el registro fotográfico, es irreversible. La vida, sin embargo, continúa, y la fotografía sigue preservando aquel fragmento congelado de la realidad. Los personajes retratados envejecen y mueren [...] la fotografía sobrevive.”<sup>48</sup>

Solo podría agregar que si bien es verdad que los retratados envejecen y mueren a través de estas series ambos fotógrafos han logrado que esa escena si pueda repetirse y ser reversible en un tiempo que quedó por fuera del mero registro fotográfico sucedido en el pasado. Han logrado “abrir a través de la imagen del pasado el presente del tiempo.”<sup>49</sup>

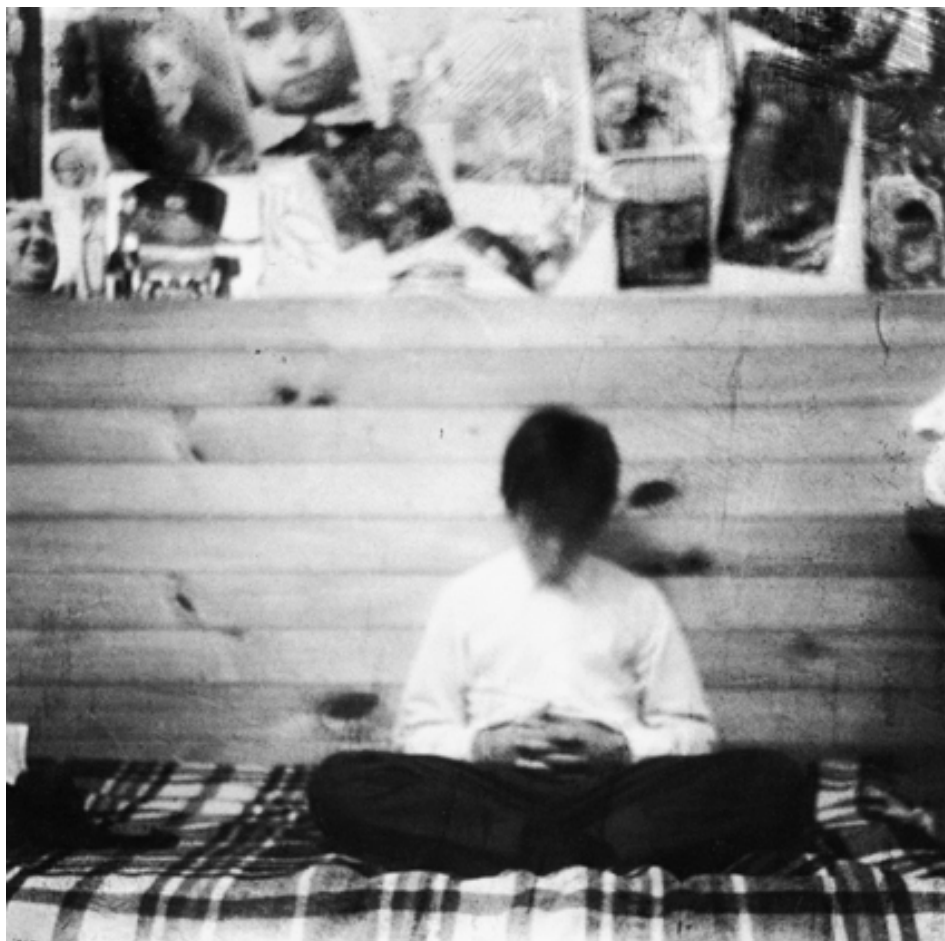
## Imágenes



1. Brodsky, M. *Los tres en el bote*. 1964-1970. Fotografía color.

<sup>48</sup> Kossoy, B. *Op. cit.*, p. 145.

<sup>49</sup> Didi-Huberman, G. (2004) “Sumario”. En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós. p. 13.



2. Brodsky, M. *Fernando en la pieza*. 1964-1970. Fotografía b y n.



3. Quieto, L. *Arqueología de la ausencia*. 1999-2001. Proyección de diapositivas, intervención performática, fotografía analógica byn, copias en papel intervenidas manualmente y fotocopias como obra original, 35 cm x 40 cm.





4. Quieto, L. *Arqueología de la ausencia*. 1999-2001. Proyección de diapositivas, intervención performática, fotografía analógica byn, copias en papel intervenidas manualmente y fotocopias como obra original, 35 cm x 40 cm.



5. Quieto, L. *Arqueología de la ausencia*. 1999-2001. Proyección de diapositivas, intervención performática, fotografía analógica byn, copias en papel intervenidas manualmente y fotocopias como obra original, 35 cm x 40 cm.

### Referencias bibliográficas

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.



- Battiti, F. (2007). *Arte y memoria: variaciones sobre una estrecha y antigua relación*. Buenos Aires. Asociación Argentina de Críticos de Arte.
- Bystrom, K. (2009). "Memoria, Fotografía y legibilidad en las obras de Marcelo Brodsky y León Ferrari" en Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2004). "Sumario". En *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Duran, V. (2013). "Imágenes íntimas, heridas públicas". En *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y en América Latina*. Buenos Aires: Librería
- Feinmann, J. (1997). "Por ahora". En Brodsky, M. *Buena Memoria. Un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca.
- Feld, C. (2010). "Imagen, memoria y desaparición: Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". *Aletheia* 1 (1), 1-17. La Plata: FaHCE, UNLP  
Disponble en:  
[www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.4265/pr.4265.pdf)
- Fontcuberta, J. (1997). *El beso de Judas: Fotografía y verdad*. Barcelona: GG.
- Fortuny, N. (2011) "Palabras fotográficas: imagen, escritura y memoria en dos series de Marcelo Brodsky". Revista electrónica *Papeles de trabajo* (7), 31-43. Buenos Aires: Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional General San Martín.
- García, L. y Longoni, A. (2013). "Imágenes invisibles. Acerca de las fotos de desaparecidos. En Blejman, J., Fortuny, N. y García, L. (eds.) *Instantáneas de la memoria. Fotografía y dictadura en Argentina y América Latina*. Buenos Aires: Librería.
- Huyssen, A. (2009). "Prologo". En Feld, C. y Stites Mor, J. (comps.) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Huyssen, A. (2001). "El arte mnemónico de Marcelo Brodsky". En *Nexo: un ensayo fotográfico de Marcelo Brodsky*. Buenos Aires: La Marca.
- Kossoy, B. (2014). "Introducción". En *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Kossoy, B. (2014). "Fotografía e historia". En *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Kossoy, B. (2014). "Realidades y ficciones en la trama fotográfica". En *Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica*. Madrid: Cuadernos Arte Cátedra.
- Longoni, A. (2011). "Apenas, nada menos". En *Arqueología de la ausencia. Ensayo fotográfico 1999-2001. Lucila Quieto*. Buenos Aires: Casa Nova.
- Mac Donnell, M. (2006). "Memoria a 30 años del golpe". En *Los Inrockuptibles* (100). Buenos Aires.
- Pantoja, J. (2009) "Fotografía y performance política". En Brodsky, M. y Pantoja, J. (eds.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Sala-Sanahuja, J. (2009). "Prólogo a la edición castellana". En Barthes, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós.
- Sontag, S. (2012). *Sobre la fotografía*. Buenos Aires: Debolsillo.
- Taylor, D. (2009). "Cuerpos políticos" En Brodsky, M. y Pantoja, J. (eds.) *Body Politics. Políticas del cuerpo en la fotografía latinoamericana*. Buenos Aires: La Marca.